

**FLUSH: FENÔMENO ESTÉTICO OU BEM DE CONSUMO?**  
**(APONTAMENTOS PARA UM ESTUDO DO**  
**CÂNONE LITERÁRIO)**

Jeferson Luiz CAMARGO\*

Virginia Woolf começou a escrever *Flush* (Woolf, 1961) em julho de 1931, e publicou-o em outubro de 1933. Nesse mesmo período, a escritora estava ocupada com outras obras: as primeiras versões de *Three Guineas* (Woolf, 1977) e o *Second Common Reader* (Woolf, 1960), respectivamente de 1938 e 1932.

Em carta a Ottoline Morrell a 23 de fevereiro de 1933, Woolf alude à gênese de *Flush*:

*Flush is only by way of a joke. I was so tired after The Waves, that I lay in the garden and read the Browning letters, and the figure of their dog made laugh so I couldn't resist making him a life. I wanted to play a joke on Lytton – it was a parody of him.*<sup>1</sup> (Woolf, 1961, pp. 161-62).

Há um grande número de comentários semelhantes em outras cartas e nos diários, e todos confirmam o fato de que a escritora considerava o livro pouco mais que **a diversion, a freak (um capricho)**. Como já ocorrera antes, depois de escrever romances muito densos, era comum que

---

\* Doutorando do Programa.

<sup>1</sup> *Flush* não passa de uma brincadeira. Estava tão cansada, depois de *The Waves*, que passei muitas horas no jardim, lendo as cartas do casal Browning, e a figura de seu cachorro fez-me rir tanto que não resisti à idéia de escrever sobre ele. Queria fazer uma brincadeira com Lytton – era uma paródia dele.

Woolf sentisse necessidade de **relaxar** com algo mais simples; no caso de *Flush*, porém, parece ter havido razões de outra natureza.

As primeiras referências a esse romance não fazem menção alguma a Lytton Strachey ou a alguma forma de **relaxamento**. Num registro feito a 16 de agosto de 1931, Woolf afirma, sempre usando a linguagem pouco precisa de seus diários:

*It is a good idea I think to write biographies; to make them use my powers of representation reality accuracy; & to use my novels simply to express the general, the poetic. Flush is serving this purpose<sup>2</sup>. (Woolf, 1977-84, vol. 4, p. 40)*

*Flush* não era, portanto, um livro desprovido de propósitos mais sérios; tinha a finalidade específica de ser uma espécie de lenitivo **não** de trabalhos mais árduos, mas de **um** tipo de escrita. Pouco depois, porém, Woolf revela outra motivação numa carta a Vita Sackville-West em que lhe pede uma foto de seu cachorro. Está preocupada com a “ruína” que a ameaça devido ao fracasso comercial de *The Waves* (Woolf, 1966), pois as livrarias não estão comprando um livro que ninguém consegue ler.

Em outras palavras, *Flush* foi escrito **para vender**, e, de fato, foi um sucesso popular imediato – sucesso que a escritora ao mesmo tempo previa e temia:

*Flush will be out on Thursday & I shall be very much depressed, I think, by the kind of praise. They'll say its 'charming', delicate, ladylike. And it will be popular. (...)*

---

<sup>2</sup> Acho que é uma boa idéia escrever biografias; escrevê-las para usar minha capacidade de representação da integridade do real; & usar meus romances apenas para expressar o geral, o poético. *Flush* está se prestando a esse objetivo.

*And I shall very much dislike the popular success of Flush.*<sup>3</sup> (Woolf, 1977-84, vol. 4, p. 181)

Esse desprezo pelo popular é surpreendente quando se leva em conta a crescente importância atribuída pela escritora ao leitor, tanto em sua obra ensaística quanto na ficcional. Ao mesmo tempo, essa reação à popularidade também se mostra atípica quando nos lembramos que a conhecida ansiedade de Woolf antes da publicação de qualquer obra foi sempre uma expressão do medo de que ninguém a lesse ou levasse a sério. Além do mais, o medo da popularidade mostra claramente que as motivações iniciais para escrever *Flush* haviam passado por uma transformação. Se ela escrevera o livro para ganhar dinheiro, sua popularidade seria desejável; mas, se *Flush* realmente não passava de um **passatempo**, então era certo que sua popularidade poderia tornar-se constrangedora para uma escritora de sua importância, sobretudo se fosse visto como **a ladylike prattle (conversa de madames)**. Talvez devido a sua posição de pessoa situada no topo da pirâmide social inglesa, Woolf sempre temeu essa imagem de **ladylike prattler**, e, sobretudo no caso de *Flush*, receava que críticos e resenhistas recebessem a obra como apenas **a charming book** – o que de fato aconteceu. Em *Virginia Woolf: A Writer's Life* (Woolf, 1977-1984), Lyndall Gordon (1984) relata que, a 6 de outubro de 1933, Rose Macaulay escreveu, no jornal *Spectator*, que *Flush* era **A book of irresistible charm**, sendo ligeiramente corrigida pelo crítico do *Christian Science Monitor*, outro periódico, que acrescentou, a 18 de novembro do mesmo ano, ser o livro **um pouco charmoso demais (a little too charming)**.

---

<sup>3</sup> *Flush* estará nas livrarias na próxima quinta-feira & ficarei muito deprimida, creio, pelo tipo de elogio. Dirão que o livro é **charmoso**, delicado, coisa de mulher. E será popular. (...) E detestarei o sucesso popular de *Flush*.

Tendo em vista que *Flush* é um livro praticamente desconhecido (inclusive na Inglaterra), apresentaremos a seguir um breve resumo do mesmo. Trata-se da biografia do cão da poetisa Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), autora de *Sonnets from the Portuguese* (1850) e do romance em versos *Aurora Leigh* (1855), casada com o poeta Robert Browning (1812-1889), cuja obra mais conhecida é *The Ring and the Book* (1868-1869). Essa biografia imaginária (que a crítica anglo-americana chama de **romance**) acompanha a vida de Flush quando este, ainda um cãozinho, vivia na casa de campo de Mary Russell Mitford (capítulo I). Depois, vai viver no quarto de Elizabeth Barrett, na casa de seus pais em Wimpole Street (capítulo II), onde passa por uma situação de ciúmes e confrontos com Robert Browning, com quem acaba se reconciliando (capítulo III). É raptado pela gangue de um certo Mr. Taylor (capítulo IV), consegue fugir para a Itália com o casal Browning (capítulo V) e vem a morrer de velhice em Florença (capítulo VI), cidade onde, de fato, morreu Elizabeth Browning.

*Flush*, contudo, também pode ser lido como uma alegoria da formação do cânone, uma vez que a vida desse cão nos diz muito sobre as diferentes maneiras de avaliar os seres em geral. Antes disso, porém, examinaremos **en passant** o modo como esse livro foi recebido pela crítica feminista de extração anglo-americana.

Como vimos, ao contrário da maioria das obras de Virginia Woolf, *Flush* tornou-se um sucesso popular imediato ao ser publicado em 1933, e, exatamente em função dessa popularidade, tornou-se também uma de suas obras menos aceitas pela crítica inglesa. Em termos de sua inserção naquilo que poderíamos chamar de **cânone woolfiano**, *Flush* é o livro menos estudado – a não ser que se leve em conta a crítica feminista praticada na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1970.

Para essa crítica, o aspecto mais importante do livro é o fato de que em 1842 (ano em que se inicia a ação da obra) Flush, até aquele momento um cão com todos os direitos e privilégios **masculinos**, passa a pertencer a Elizabeth Barrett e inicia seu difícil aprendizado das diferenças

entre ser **macho** e **fêmea**. Escrito a partir do ponto de vista de Flush, para a crítica feminista a obra permite a Woolf, já de início, apresentar sua argumentação sobre o modo como as mulheres são tratadas pela sociedade vitoriana. Quando ainda um cãozinho, Flush pôde desfrutar de uma grande liberdade e de um maior acesso à experiência, recebendo, portanto, um tratamento melhor que o das jovens inglesas, inclusive aquelas pertencentes às classes mais abastadas. Nas palavras de Woolf, o cão “(...) *had enjoyed with all the vivacity of his temperament most of the pleasures and some of the licences natural to his youth and sex*”.<sup>4</sup> (Woolf, 1975-80, v. 2, p. 342)

Mais tarde, porém, quando passa a viver com a família Barrett como cão de estimação de Elizabeth, Flush começa a levar o mesmo tipo de vida das jovens inglesas. O quarto de sua proprietária é descrito como um túmulo em que ela foi enterrada viva, e onde, através de um mecanismo de ajuste, tornou-se uma espécie de inválida cuja extrema fragilidade é descrita como uma adaptação necessária ao cativeiro forçado. Com o tempo, Flush também começa a viver exclusivamente em seu quarto, e, desacostumado à liberdade, passa a temer as pessoas nas poucas ocasiões em que lhe permitem sair. Pouco depois, começa a sentir-se grato pela coleira e corrente com que o conduzem: “*Mercifully the chain tugged at his collar; Miss Barrett held him tight, or he would have rushed to destruction*.”<sup>5</sup> (Woolf, 1961, p. 37).

Em outras palavras, Flush já se transformou em algo semelhante a uma **jovem socializada** a quem se ensinou que os limites lhe são impostos para seu bem-estar e sua proteção.

Para a crítica feminista à qual estamos nos referindo (e reproduzindo as mais correntes interpretações de *Flush*), parece claro que, para Woolf, comportamento e personalidade são explicados pela educação, não

<sup>4</sup> (...) desfrutara, com toda a vivacidade de seu temperamento, a maioria dos prazeres e algumas das liberdades inerentes a sua juventude e seu sexo.

<sup>5</sup> Por sorte, a corrente ali estava em seu pescoço; Miss Barrett segurava-o com firmeza, para que ele não fosse de encontro à destruição.

pelas tendências naturais. A partir do momento que Flush começa a levar a **girl's life**, todos os seus instintos naturais são contrariados e castrados. Um ano antes, quando ainda um cão de rua, ele corria livremente pelos campos, mas agora, transformado naquilo que a autora chama de **a feminized young dog**, passa a temer até mesmo o som das árvores agitadas pelo vento.

Para não ficar em afirmações genéricas sobre a **crítica feminista**, examinemos um exemplo concreto de tal labor – o livro *Virginia Woolf and London* (Squier, 1985), de Susan Squier, que faz uma leitura de *Flush* a partir do conceito de marginalidade. Para essa autora, o livro não é absolutamente um **passatempo**, ou, se assim se quiser considerá-lo, trata-se de um atributo apreensível apenas no sentido psicológico mais profundo, o **das verdades inconscientes**. A seriedade de seu subtexto vem à superfície quando lemos a obra como uma crítica dos valores que estruturam a vida social e política de Londres, em particular sua opressão de classe e sexo. Squier estuda as relações entre os sistemas econômico e moral de Wimpole Street (onde vive Elizabeth Barrett) e Whitechapel (a região miserável de onde provém o grupo que rapta Flush), e assim expõe a mútua tirania revelada pelo isolamento de Barrett, em um desses domínios, e o encarceramento de Flush no outro. A crítica então conclui que Wimpole Street e Whitechapel são espaços interligados por uma mútua dependência econômica. A importância do retrato dos cortiços londrinos estaria no reconhecimento, por parte de Woolf, do fato de que o sistema social que produziu o poder de Wimpole Street também gerou a tirania de Whitechapel, assim como o sistema econômico que cria os produtos existentes no cais também cria as feiras-livres dos bairros pobres, e a economia literária que produz a ficção séria também produz o lixo cultural. O que perpetua o sistema e mascara a cumplicidade econômica entre Wimpole e White Chapel é o tratamento dado aos cortiços, vistos como **um outro mundo**, e seus habitantes, que constituem **uma raça à parte** – exatamente como a academia trata a ficção popular com extrema diferenciação.

A crítica feminista de Virginia Woolf tem duas fases nitidamente delineadas: uma que vai de fins da década de 1970 a meados dos anos 80, e outra que vem sendo praticada desde então (na verdade, não sabemos se ainda é correto afirmar que tal crítica **vem sendo praticada**, pois, talvez devido a um desses deslocamentos internacionais dos interesses da indústria cultural, parece que o grande fascínio exercido por Virginia Woolf nessas duas décadas começa a ser substituído por um ainda incipiente, mas promissor interesse por Jane Austen).

De qualquer modo, nos anos 70 predominou um enfoque politizado (quando não francamente ativista) da obra de Woolf. Um exemplo desse tipo de crítica é o livro de Squier que citamos há pouco. Escrito em 1985, *Virginia Woolf and London* (Squier, 1985) pertence a um momento em que a escritora era tida como paradigma de uma alta estética modernista. Analisavam-na, nesse período, em termos de sua posição histórica enquanto tal, enfatizando, também, seu empenho em libertar o romance das formas convencionais estabelecidas pelos escritores do século XIX, às quais ainda aderiam os eduardianos contemporâneos de Woolf. E, à crítica feminista em particular, interessava vê-la em sua suposta tentativa de libertar o romance das formas patriarcais estabelecidas pelos grandes escritores do sexo masculino. Para o primeiro grupo, Woolf insurgia-se contra o romance convencional por julgá-lo arcaico; para o segundo, ela nada mais fez que atacar o que Squier chama de **egoísmo do eu masculino**. Além disso, havia também um sem-número de elementos consensuais a ambos os grupos: todos a apresentavam como desmistificadora de **falsas** formas de narrativa, **falsas** formas de consciência, **falsas** instituições, etc. Em outras palavras, ao posicionar-se contra o **falso** Woolf revelava o essencial, e essas duas abordagens aceitavam a existência de uma oposição necessária entre **convencional** e **moderno**, **masculino** e **feminino**, **aparência** e **realidade**.

No mesmo ano da publicação do livro de Squier, apareceu uma obra que teria um efeito devastador sobre esse tipo de crítica feminista. Referimo-nos a *Sexual/Textual Politics* (Moi, 1985), de Toril Moi, um

exame dos feminismos anglo-americano e francês que critica, a partir da perspectiva do pós-estruturalismo, os tipos de argumentação que caracterizavam a crítica feminista vigente nos anos 70. Em síntese, o livro de Moi afirma que, com sua crença em um eu autônomo oprimido por uma ordem social específica, a crítica feminista anterior fundamentava-se em uma estética realista e partia do pressuposto de que **política é uma questão de conteúdo certo ser representado na forma realista correta**. O argumento central de Moi é o de que essa passagem de leituras modernistas para leituras feministas foi, de fato, um retrocesso, na medida em que essa crítica feminista aderiu aos pressupostos de uma estética realista contra a qual o próprio modernismo se definira. Moi procura, então, desconstruir a oposição entre essas leituras feministas, assim como a oposição implícita entre a estética e a política woolfianas. Ao fazê-lo, porém, acaba por endossar outro tipo de oposição, aquela que se verifica entre duas escolas de pensamento feminista: por um lado, a tradição anglo-americana, que Moi chama de **liberal/humanista/essencialista**, e, por outro, a tradição francesa, considerada **desconstrutivista/anti-humanista/pós-estruturalista**.

Contudo, desde sua publicação em 1985, foi-se aos poucos evidenciando que *Sexual/Textual Politics* está ligado a uma transformação mais ampla da literatura e, mais especificamente, da teoria literária. O que na época foi descrito como um conflito ideológico entre escolas feministas antagônicas passou a ser visto, de alguns anos para cá, como uma modificação da maneira mesma de conceber as relações entre as coisas. Portanto, o que a crítica de Virginia Woolf precisa é de uma perspectiva capaz de libertar seus textos das amarras do modernismo e das supostas banalidades do feminismo – e fazê-lo sem negar essas relações em seus textos.

Para essa **nova crítica**, qualquer análise deve estar informada dos conceitos mais recentes sobre a narrativa e a própria crítica, pois Virginia Woolf não estava preocupada apenas com a estética modernista e a política feminista – preocupava-se, também, com a natureza e o *status* da ficção em si.

O resultado quase imediato dessa crítica que se seguiu ao livro de Toril Moi foi uma virtual desautorização de tudo que se escrevera antes. Um grande número de obras foi para o limbo dos **barrados pelo pós-estruturalismo**, e mesmo autores importantes no contexto dos estudos woolfianos, como é o caso da norte-americana Jane Marcus, foram desqualificados em nome de seu **simplismo**, de seu equívoco ao ignorarem muita coisa que não se ajustava a dicotomias lapidares (masculino e feminino, por exemplo), de seu uso de **termos nebulosos** como **ausência**, **silêncio**, **realidade**, **vazio**, etc. Para a linha de frente do novo feminismo, as abordagens da obra e do pensamento woolfianos podem e devem ser feitas a partir do estabelecimento de quaisquer outras relações, pois a escritora não teria nenhum atributo que nos permitisse identificar, nela, uma **natureza essencial** – de resto, nem ela nem qualquer outro escritor.

Outro exemplo concreto das diferenças básicas entre a crítica feminista da fase inicial e aquela de extração pós-estruturalista pode ser claramente percebido em *Virginia Woolf and Postmodernism*, de Pamela Coughie (1991), quando a autora compara sua abordagem dos textos woolfianos com a de Jane Marcus. Para Coughie, sua leitura dos referidos textos se faz segundo a mesma linha de análise adotada para escritores como Kafka, Beckett, Robbe-Grillet e Sarraute, os quais, a exemplo de Woolf (sempre na opinião de Coughie) divergem daquilo que passamos a caracterizar como literatura modernista. Marcus, por sua vez, também compara Woolf a Kafka, Brecht, e Proust, mas o faz a partir de sua posição à margem da sociedade – enquanto judeus, homossexuais, marxistas, etc. –, ou seja, enquanto criadores para os quais a linguagem, a literatura e a cultura pertencem a uma instância que lhes é intrínseca, seja ela o Estado, o patriarcado ou a moral sexual vigente. Na leitura de Coughie, esses autores são estudados a partir de sua posição na história literária concebida como palimpsesto, e seus experimentos ficcionais são comparados em termos daquilo a que respondiam dentro dessa mesma história.

Em *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane Marcus apresenta uma Virginia Woolf agressiva e comprometida com uma causa, descrita como alguém que

*(...) having raided the patriarchy and trespassed on male territory, returning to share her spoils to other women: women's word, the feminine sentence, and finally the appropriate female form.*<sup>6</sup> (Marcus, 1981, p. xiv)

Sob a alegação de que o conceito woolfiano de uma arte andrógina e anônima é uma fuga, e não uma libertação do dilema de uma existência sexualmente polarizada, a crítica feminista de extração recente desqualificou por inteiro a argumentação de Jane Marcus. Em *Virginia Woolf and Postmodernism*, Coughie questiona todas as polaridades às quais já nos referimos, detendo-se na questão da escrita masculina/feminina:

*But what is the feminine sentence, for surely Jane Austen's differs from Charlotte Brontë's, Dorothy Richardson's from Virginia Woolf's? What is the appropriate female form? Would Woolf have wanted to hand down to other women writers a characteristic, a prescribed, form of style?*<sup>7</sup> (Coughie, 1991, p. 3)

---

<sup>6</sup> (...) atacara de surpresa o patriarcado e invadira o território masculino, retornando para compartilhar seu despojos com outras mulheres: a palavra feminina, a frase feminina e, por último, a forma feminina apropriada.

<sup>7</sup> Mas o que vem a ser a frase feminina, pois sem dúvida a de Jane Austen é diferente da de Charlotte Brontë, assim como a de Dorothy Richardson difere da de Virginia Woolf? Qual é a forma feminina ideal? Woolf teria desejado transmitir a outras escritoras um estilo característico, perfeitamente delimitado em sua forma?

Não se admite, portanto, que Woolf se mova do **falso** para o **verdadeiro**, do **limitado** para o **abrangente**, etc., nem que exista avanço ou recuo no romance, pois, como a leitura desses textos deixa claro, não existe nada de fixo contra o qual se possa avaliar avanço ou recuo. Em síntese: não é que não existam (ou que não sejam importantes) as diferenças entre as literaturas masculina e feminina – ocorre, apenas, que essas diferenças não configuram oposições rígidas ou contrastes claramente definidos.

A partir dessa breve digressão sobre as duas vertentes da crítica feminista, esperamos ter deixado claro que as análises de *Flush* enquanto polarização da experiência masculina/feminina não se sustentam, sobretudo se nos pretendêssemos em sintonia com o que existe de mais recente nos estudos woolfianos anglo-americanos.

Não nos move essa preocupação de contemporaneidade, até porque de bom grado fariamos nossas as seguintes palavras de Harold Bloom sobre a crítica feminista pós-estruturalista:

(...), toda a agitação da crítica literária feminista não acrescentou absolutamente nada de novo ao cânone. Jane Austen, George Eliot e Emily Dickinson não ganharam muito com as percepções do feminismo, Edith Warton, Willa Cather, Virginia Woolf, Marianne Moore e Elizabeth Bishop também não devem sua condição canônica aos entusiasmos da crítica feminista contemporânea. (“Mais!”, 1994, p. 5-12).

Assim, nosso breve exame de *Flush* vai voltar-se para uma questão que nada tem a ver com as habituais oposições entre aparência e realidade e, sobretudo, entre masculino e feminino. Não se trata de negar um dos mais conhecidos aspectos do feminismo de Woolf; o que nos move, e não por influência de Toril Moi e congêneres, é o desejo de encontrar um modelo mais dinâmico (não dualista) para a abordagem de *Flush*, sem negar o

feminismo da escritora (de resto, amplamente questionável, embora a discussão não caiba aqui) mas, também, sem sair em busca de “provas” dos modos pelos quais o mesmo teria informado sua obra. É o que faz, por exemplo, Louise DeSalvo em *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work* (DeSalvo, 1989), obra que, apesar de posterior a *Textual/Sexual Politics* (Moi, 1985), tem afinidades com a vertente para a qual existem diferenças centradas em rígidas oposições e contrastes de definição inequívoca. Essa tendência levou DeSalvo a ocupar-se de coisas como a dicotomia que julga existir, na obra woolfiana, entre o universo masculino (factual e afirmativo) e o feminino (intuitivo e indeterminado), e ela o faz com resultados que mais apontam para um estilo de ressentimento do que para qualquer elucidação dos impasses críticos eventualmente gerados por tais posturas dicotômicas. Vejamos um exemplo que fala por si:

(...) so, too, does Woolf in *Flush*, using the device of writing a dog's life to write the life of a young woman. *Flush* demonstrates that one learns to behave like a girl.<sup>8</sup> (DeSalvo, 1989, p. 283).

É evidente que muitos textos sofisticados foram escritos pelos que praticam esse feminismo quase ativista em suas análises da obra woolfiana, mas mesmo esses quase sempre resvalam para um certo prosaísmo que, ao apresentar a escritora como protótipo da escrita feminina, acaba inclusive por concluir que existe uma relação necessária entre **forma e conteúdo**. Na verdade, trata-se de uma postura crítica que assume algo questionado pela própria Virginia Woolf em grande parte de sua obra ensaística – a existência de um **significado nuclear** em um texto qualquer, e aceita exa-

---

<sup>8</sup> (...) o mesmo faz Woolf em *Flush*, usando o artifício de escrever a vida de um cão para escrever a vida de uma jovem. *Flush* demonstra que é possível aprender a comportar-se como uma garota.

tamente o ponto de vista mais combatido pelo feminismo posterior – o de que exista uma **norma** fixa para a linguagem e a literatura.

Jane Marcus, já citada aqui, tem um ensaio intitulado *Enchanted Organs, Magic Bells: Night and Day as Comic Opera* (Freedman, 1980, p. 97-122). Esse ensaio, muito distante do simplismo de críticos como Louise DeSalvo, interpreta *Night and Day* (o segundo romance escrito por Woolf) como ópera cômica, mas, ao fazê-lo, termina por ver a obra como um exemplo de política e ativismo feministas. Woolf teria escrito uma paródia da *Flauta Mágica* de Mozart, obra que, na opinião de Marcus, é a mais gloriosa afirmação de supremacia que o universo masculino já criou sobre si mesmo enquanto forma de civilização. O ensaio é brilhante, mas nele estão presentes todos os **contrastes claramente definidos** que seriam posteriormente desautorizados pelas feministas pós-estruturalistas. As dicotomias são, inclusive, explicitadas no próprio texto, como deixa claro o exemplo abaixo:

*Night and Day celebrates, as classically its title suggests, the union of the eternal opposites, night and day, nature and reason, duty and freedom, man and woman.*<sup>9</sup> (Freedman, 1980, p. 107).

Assim, por onde quer que nos tenhamos voltado em busca de uma bibliografia de apoio para o estudo de *Flush*, só nos deparamos com uma crítica o mais das vezes ressentida, por um lado, e, por outro, com essa crítica contemporânea cuja natureza é tão bem explicitada por Frederic Jameson na citação abaixo:

---

<sup>9</sup> *Night and Day* celebra, como seu título classicamente sugere, a união dos eternos opostos, noite e dia, natureza e razão, dever e liberdade, homem e mulher.

Outro indício da dissolução dessas velhas categorias de gênero e linguagem pode ser encontrado naquilo que, às vezes, se denomina “teoria contemporânea”. Na geração passada, ainda existia o rigor de linguagem da filosofia profissional – os grandes sistemas de Sartre ou dos fenomenólogos, a obra de Wittgenstein, a filosofia analítica ou a filosofia da linguagem – ao lado da qual se podia distinguir o discurso inteiramente diferente das demais disciplinas universitárias (da ciência política, por exemplo, da sociologia ou da crítica literária). Hoje, se pratica mais e mais uma espécie de escrita simplesmente denominada “teoria”, que, ao mesmo tempo, é todas e nenhuma dessas matérias (Jameson, 1985, p. 37).

Tendo em vista a ausência, de nossa parte, de qualquer afinidade com o pensamento feminista ortodoxo/radical/militante, e por uma intensa aversão à crítica pós-estruturalista/desconstrucionista/pós-modernista, etc., resolvemos centrar nosso pequeno estudo de *Flush* (na verdade, apontamentos para um possível estudo mais amplo no futuro) num tema que nos foi sugerido pela leitura do ensaio “Temática”, de B. Tomachevski (Tomachevski, 1973). Na verdade, não tanto pelo texto em si, mas por uma passagem quase ao final em que, ao abordar o que chama de **Vida dos procedimentos da trama**, o autor estabelece uma distinção entre procedimentos **canônicos** e **livres**. Interessam-nos, aqui, os primeiros (e por extensão os segundos), numa interpretação razoavelmente livre da conceituação de Tomachevski, para quem

Cada regra canônica busca fixar um procedimento, e, neste sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, motivos particulares, desde sua distribuição até o sistema de exposição, na linguagem, no vocabulário, etc., tudo pode tornar-se um procedimento canônico (Tomachevski, 1973, p. 197).

A partir dessa discussão do cânone, de resto extremamente breve, ocorreu-nos que, por ser o único romance de Woolf a ter recebido muito pouca atenção da crítica, *Flush* poderia prestar-se a uma abordagem do ponto de vista do cânone na medida em que coloca questões sobre o valor do apelo popular de uma determinada obra e a relação entre **grande arte** e arte popular. Citamos, há pouco, Fredric Jameson a propósito do pós-modernismo, e uma das conceituações mais conhecidas de seu livro pioneiro remete ao fato de que a arte pós-moderna elimina as fronteiras entre alta cultura e cultura popular, mesclando elementos de uma estética elitista com uma estética popular ou comercial. Por sua vez, o núcleo de tal conceituação remete ao fato de que a arte modernista se define **contra** a cultura de massa, a sociedade de consumo e o apelo popular, enquanto o pós-modernismo se define **em relação** à cultura popular (muito embora, como afirma Joyce Wexler em *Modernist Writers and Publishers* (Wexler, 1985), os autores modernistas nem sempre teriam escrito contra o popular ou a popularidade, do mesmo modo que não se pode afirmar que os pós-modernistas costumem cerrar fileiras ao lado do populacho).

Essa perspectiva exige uma abordagem diferente. Segundo Andreas Huyssen (Huyssen, 1986), por exemplo, o pós-modernismo tem uma relação muito diferente da do modernismo no que diz respeito à distinção entre grande arte e arte popular. Não é que as distinções entre arte de alto nível e **kitsch** não mais possam ser estabelecidas, mas sim que a redução de toda a crítica ao problema da qualidade reflete aquilo que Huyssen chama de **angústia da contaminação** modernista, isto é, a tendência do movimento a reforçar tais distinções como uma maneira de definir e assegurar sua autonomia, auto-suficiência e posição de vanguarda.

Portanto, se assumirmos uma posição menos rígida que a do modernismo, o estudo de *Flush* na esfera do cânone woolfiano pode levar a uma transformação de nossos juízos de valor. Assim, será possível pensar que a distinção lapidar entre grande arte e arte popular, textos canônicos e

textos marginais, ficção de alto nível e literatura barata terá deixado de ser a nobre contribuição dos críticos e professores de literatura.

O primeiro capítulo de *Flush* é em grande parte dedicado a uma discussão do **pedigree** nas aristocracias humana e canina. A preservação de um sangue nobre depende do desejo de não conspurcar a pureza da linhagem familiar (e aqui podemos, inclusive, pensar na **família literária**), o que implica ter ancestrais comuns e fazer as alianças certas. Sempre segundo Woolf, o que nos permite identificar um bom **spaniel** são traços visíveis – olhos, narizes, topetes, etc. –, mas os sinais de um aristocrata humano são bem menos definidos em virtude de sua natureza extrínseca – o nome, o brasão, etc. –, que podem ser comprados ou vendidos, ao contrário dos atributos da nobreza canina. Assim, *Flush* pode ser visto como um puro-sangue marcado por todas as qualidades que caracterizam sua raça.

Pureza, eficiência e alianças certas estão, portanto, entre os atributos infalíveis para a detecção de uma raça pura. Segundo tal raciocínio, se *Flush* pode ser lido como uma alegoria da canonicidade, Woolf estaria defendendo alguma forma de emissão de juízos de valor para os textos literários, os quais, por sua vez, nos permitiriam estabelecer uma distinção entre obras superiores e inferiores.

Na verdade, porém, a escritora confunde essa distinção ao longo de todo o livro. Mesmo no caso de *Flush*, que tem todos os atributos de um puro-sangue, esse tipo de valoração mostra-se apenas contextual, para não dizer variável. *Flush* só vem a tomar consciência de sua condição de aristocrata ao mudar-se para uma das regiões mais elegantes de Londres, onde aprende que **dogs are not equal** (Woolf, 1961, p. 31) e vem a conhecer os privilégios e castigos dos de sua classe: bebe seu leite num pires sofisticado, mas quase sempre traz uma correia ao pescoço. Mesmo os sinais intrínsecos de aristocracia dependem, para sua valoração, do contexto e das circunstâncias. Isto fica bastante claro no capítulo V, quando *Flush* vai com Elizabeth Barrett para a Itália, país onde **não existem distinções de classe**, e descobre que as leis do Kennel Club não são universais, devendo, portanto, adotar uma nova concepção da sociedade dos

cães. Na Itália, aprende que a ausência de hierarquia social significa liberdade da tirania, e que **ser nada** é a melhor de todas as condições.

O valor de Flush varia, portanto, de contexto para contexto, e em parte por ser ao mesmo tempo um puro-sangue (que tem valor em si) e um bem de consumo (que tem valor na medida em que o mercado assim o determine). Flush não é apenas um bom **cocker spaniel** com o devido **pedigree**, mas um bem econômico, algo que pode ser comprado, vendido, roubado. Ainda na Inglaterra, seu valor é estipulado quando o dr. Pusey quer comprá-lo de Miss Mitford, que se recusa a efetuar a venda por ser ele **of the rare order of objects that cannot be associated with money** (Woolf, 1961, p. 14). Trata-se, na verdade, de um grande testemunho de seu valor: **Flush não tem preço**. É, então, dado de presente a Elizabeth Barrett. Em seguida, porém, é roubado, o que acontece não por seu **pedigree** (que os ladrões vulgares desconhecem), mas por ser propriedade de uma grande dama. Ainda tem valor, portanto, mas a marca desse valor mudou, pois é agora determinado pelo preço de mercado; não pelo fato de o cão pertencer a uma linhagem de puros-sangues.

Enquanto a canonicidade nos ensina a distinguir entre a boa e a má literatura, identificando suas características distintivas universais, *Flush* revela que esse valor é variável, que o valor estético (considerado intrínseco) e o valor econômico (determinado pelo valor de troca) são interativos e interdependentes. Ele é um aristocrata e um produto sócio-econômico, **um fenômeno estético e um bem de consumo**.

Devemos lembrar, a esta altura, uma afirmação feita no início deste texto: a de que Virginia Woolf escreveu *Flush* para vender. Essa intenção remete a uma mistura de valores estéticos e econômicos, mas a crítica só levou a sério as observações de Woolf no sentido de que o livro era um **passatempo**, uma **brincadeira**, conferindo-lhe o *status* de avaliação definitiva da obra e negligenciando outros tipos de relações que nela estavam em jogo desde sua concepção. Susan Squier, já citada aqui, dirige sua análise para a questão do **passatempo**, mas toma a defesa da obra ao afirmar que se trata de **more than a joke** (Squier, 1985, p. 137), e desse modo

acaba por perpetuar o próprio sistema de valores que tem sido usado para banalizar um grande número de textos femininos e romances populares: o que é óbvio é trivial (um **passatempo**), o que está oculto é profundo e sério, e deve ser trazido à superfície através da análise do iniciado.

Ao reduzir diferenças complexas a dois valores absolutos – patriarcado e matriarcado, classe alta e classe baixa, etc. –, e fazer sua opção por um deles, Susan Squier está retomando a hierarquia de valores que se costuma associar ao cânone acadêmico. A questão colocada pela leitura de *Flush* – levar o livro a sério ou vê-lo como ficção menor – talvez nos possa levar a concluir que as leituras em geral, os textos e os cânones são sempre contaminados, nunca puros, o que, por sua vez, poria a descoberto o fato de que a pureza, a permanência e o prestígio são atributos ilusórios de um sistema muito mais complexo do que jamais sonhou a assepsia das academias.

Em outras palavras, ler a partir da perspectiva da ficção popular pode nos mostrar que as distinções habituais entre arte acadêmica e popular (mantenhamos ou não um grande divisor de águas) estão ligadas a um tipo de reflexão sobre a literatura que tem grandes afinidades com a estética modernista e suas interdições. Essa tendência parte do pressuposto de que arte e vida são esferas distintas da experiência, mantendo, assim, uma falsa distinção entre as qualidades formais e a função representacional da literatura. Se uma estética popular aponta para as diferentes funções da literatura, e se uma estética posterior ao modernismo for capaz de olhar sem desdém para a cultura de massa, a avaliação crítica talvez deva mudar em resposta a tais circunstâncias. Conceber a arte como função, não como forma, talvez nos ajude a estabelecer distinções mais nítidas entre os diversos tipos de textos e leituras.

Nada disso, porém, significa que devemos julgar tudo por igual, recusando-nos a discriminar, mas apenas que é preciso avaliar contextualmente, recusando as discriminações absolutas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUGHIE, P. *Virginia Woolf and post-modernism*. Chicago: Univ. of Illinois Press, 1991.
- DeSALVO, L. *Virginia Woolf: the impact of childhood sexual abuse on her life and work*. New York: Ballantine Books, 1989.
- FREEDMAN, R. (Org.). *Virginia Woolf: revaluation and continuity*. Berkeley: Univ. of California Press, 1980.
- GORDON, L. *Virginia Woolf: a writer's life*. New York: Oxford Univ. Press, 1984.
- HUYSEN, A. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1986.
- JAMESON, F. Pós-Modernidade e sociedade de consumo. *Estudos CEBRAP*, v. 12, 1985.
- "MAIS!". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de nov. de 1994. p. 5-12.
- MARCUS, J. *New feminist essays on Virginia Woolf*. Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1981.
- MOI, T. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. London: Methuen, 1985.
- SQUIER, S. *Virginia Woolf and London: the sexual politics of the city*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1985.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: ——. *Teoria da literatura: formalistas russos*. São Paulo: Globo, 1973.
- WEXLER, J. Modernist writers and publishers. *Studies in the Novel*, v.17, 1985.
- WOOLF, V. *The second common reader*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1960.

WOOLF, V. *Flush*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1961.

WOOLF, V. *The waves*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966.

WOOLF, V. *The letters of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975-80. 6 v.

WOOLF, V. *Three Guineas*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

WOOLF, V. *The diary of Virginia Woolf*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977-84. 5 v.